

Radicalidade em Frederico Morais e o debate crítico no Brasil? (1966-1979)

Radicalism in Frederico Morais and the critical debate in Brazil? (1966-1979)

Prof. Dr. Marcelo Mari¹

VIS-UnB

Resumo

Os anos pós-Golpe Militar no Brasil foram marcados pela intensificação do debate crítico até o momento em que a repressão institucional quase aniquilou a possibilidade de exercício normalizados da atividade artística e da crítica de arte. De fato, a arte brasileira passa a operar em novo regime cujo elemento diferencial seria a atuação do mercado de artes e do circuito internacional como validadores da importância da tradição artística; é nesse cenário que temos as reflexões de Morais sobre o lugar da produção simbólica no Brasil de reordenamento mundial do sistema capitalista.

Palavras-Chaves

Frederico Morais; Crítica de Arte nos anos de chumbo; periferia capitalista; circuito internacional e mercado; imperialismo.

Abstract

The years after the military coup in Brazil were marked by the intensification of the critical debate until the moment when institutional repression almost annihilated the possibility of normalized exercise of artistic activity and art criticism. In fact, Brazilian art begins to operate in a new regime whose differential element would be the performance of the art market and the international circuit as validators of the importance of the artistic tradition; It is in this scenario that we have the reflections of Morais on the place of the symbolic production in Brazil with the world reordering of the capitalist system

Keywords

Frederico Morais, Art criticism in the plumb years, Capitalistic periphery, International market, imperialism.

1 Marcelo Mari é professor de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília. Email: marcelomari.vis@gmail.com

Ainda que iniciasse na crítica de arte em 1956, ainda jovem com 20 anos de idade, em Minas Gerais, foi somente a partir de 1966, quando se mudou para o Rio de Janeiro e começou a colaborar com a recém-inaugurada seção de artes plásticas do *Diário de Notícias*, que Frederico Moraes passou a ser conhecido de público mais amplo. Moraes escrevia em seu primeiro artigo, que serviu como apresentação ao público carioca, detalhe pitoresco sobre sua origem e formação (Minas Gerais e Escola Guignard) como crítico de arte, fazendo alusão ao fato de chegar em terras novas, que segundo ele eram as da “Vanguarda” da época, as terras da cidade do Rio de Janeiro² A referência à vanguarda brasileira não era casual, pois acontecia, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), a exposição *Opinião 66*, que foi uma espécie de segunda edição nas artes visuais do show *Opinião* do ano anterior³.

O debate sobre arte de vanguarda se consolidou no Brasil, principalmente no período que vai dos anos de 1950 até o final da década de 1960, em que o empenho principal foi a tentativa de definição política e programática da ideia de nacionalidade brasileira. Se a investigação sobre o caráter próprio da cultura brasileira foi o estopim, logo na sequência, vanguardismo e protesto social uniram-se a partir de 1964. Tratava-se de uma composição explosiva entre arte e sociedade. Com a crise política e institucional imposta pelo Golpe Militar de 1964, chegava-se ao fim derradeiro das vanguardas construtivas e ao estabelecimento de um novo estágio para a arte brasileira, processados como manifestações consequentes de uma crise ética, política e social que assolara o País. Se a tendência construtiva da arte brasileira fez parte do período desenvolvimentista dos anos de 1950 e dramatizou sua crise, a partir da década seguinte com o Golpe Militar e os anos que o sucederam, as sendas artísticas brasileiras estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente de nova figuração, de arte pop ou de antiartes e tiveram entre uma de suas manifestações epígonas a arte conceitual que acompanhou todo processo de repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970.

2 O artigo intitula-se “Rio e a vanguarda brasileira”, publicado em uma quinta-feira, dia 01 de setembro de 1966, no *Diário de Notícias*, seção dois, Rio de Janeiro, página 03.

3 A segunda edição do evento *Opinião 65* fora criticada por Mário Pedrosa, pelo fato de o crítico acreditar que o show *Opinião 65* era uma manifestação sobretudo de excepcionalidade e de repúdio (de artistas, de músicos, de intelectuais etc.) ao Golpe Militar de 1964.

Logo após o período de oficialização do terrorismo de Estado no Brasil, com a intensificação dos assassinatos e a explosão da tortura, estimulados pelo Ato Institucional de número 5 e executados pelos aparelhos policiais, o êxodo da inteligência brasileira produziu lacunas difíceis de serem preenchidas. Nas artes visuais, a situação não foi diferente. O caso Mário Pedrosa é exemplar disto. Depois de várias manifestações contra a Ditadura Militar – entre elas, a de encabeçar a proposta de boicote à Bienal de São Paulo em 1969 -, Pedrosa ficou sobre a mira dos agentes da repressão. Em viagem ao exterior, fez contato com a Anistia Internacional para denunciar, como prática institucionalizada pelo governo, a tortura no Brasil. De vítima a algoz, denunciado por “*denegrir a imagem do Brasil no exterior*” (Marques Neto, 2001: 45), tornou-se réu e teve sua prisão logo decretada:

Em julho de 1970, avisado de que seria decretada sua prisão preventiva, sai de casa às pressas com a ajuda de Jânio de Freitas. A casa foi em seguida invadida por policiais, que, contaram-me depois, foram recebidos por uma impávida Mary (Houston), que nem sequer interrompeu o seu jogo de paciência, até porque já havia passado antes por essas coisas. Em seguida, Mário se asila na embaixada do Chile, onde aguarda, durante três meses, salvo-conduto para viajar para aquele país. Mário Pedrosa tinha então 70 anos. (Marques Neto, 2001: 40)

Um ano antes da partida de Pedrosa para o Chile de Salvador Allende, onde ajudou na tarefa de fundação do Museu da Solidariedade⁴, Mário Barata e Quirino Campofiorito foram aposentados compulsoriamente, todos eles, professores da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, bem como vários outros professores de universidades brasileiras. Um ano depois da partida de Pedrosa, Ferreira Gullar, que já vivia meses na clandestinidade, avisado por amigos sobre o risco de morte que corria, decidiu ir para o exílio na Rússia, Chile, Peru e, por último, estabeleceu-se na Capital da Argentina, onde viveu até seu regresso ao Brasil com a anistia política. Foi justamente nesse cenário de expurgo da *intelligentsia* brasileira de esquerda, de degola generalizada das vozes dissonantes, que Frederico Moraes sucedeu a geração precedente de críticos que fora para o exílio. Ele seria um dos mais ativos elementos desse novo meio artístico, a dita “*geração tranca-ruas*”, mais conhecida como geração AI-5 nas artes visuais. É claro que essa geração teve de lidar com uma série de problemas e de limitações, o que não aconteceu com muitos dos quais a precederam. Também nesse caso, Mário Pedrosa foi uma exceção à regra. Principalmente no que se refere à relação cada vez maior entre autoritarismo e ascensão do mercado, a geração AI-5 foi vítima da tortura, da ausência de liberdade e democracia, tudo isso aliado ao aprofundamento

⁴ A projeção internacional de Mário Pedrosa, como membro ativo da AICA, fez com que a partir de seus contatos na Europa e nos Estados Unidos fossem angariadas obras de vários artistas de renome naquele momento: Miró, Picasso, Vasarely, etc.

do modelo capitalista como base de inserção da economia brasileira na nova divisão internacional do trabalho.

É justamente a partir desse estado de coisas que, outra grande referência do pensamento jovem daquela época, Roberto Schwarz conseguiu caracterizar com muita propriedade a relação conflituosa entre estrutura econômica, política e cultural no Brasil. Os anos de 1950 e de 1960 geraram debate importante sobre o aprofundamento necessário e concreto das reformas sociais no País, que depois do golpe militar, foi reprimido. Em oposição à frustração pela ausência de democracia para o debate sobre a reforma do País, surgiu a democratização e a liberalidade parciais e paradoxais das manifestações artísticas e das ideias no campo da cultura dos anos de 1960. Embora essa liberdade provisória não tenha durado tanto tempo assim, ela foi fundamental na constituição do debate das artes desde setenta até o período da abertura política e durante a primeira etapa da década de 1980.

Em ensaio de época, denominado *Cultura e política*, mais precisamente do ano de 1970, Schwarz (2009:21) comentava a relação estreita entre divisão do trabalho e modo de produção, dimensão política e dimensão estética no Brasil. O impacto da crítica anticapitalista, que incidia sobre os dois primeiros termos da equação, fazia a dimensão ideológica da política pender para a realização da revolução no plano estritamente da cultura; como se isso fosse um ganho para além do trivial consumo de cultura feito pelas classes médias brasileiras, cuja identificação com projetos revolucionários só se dava no plano das ideias e dos papéis.

Se a Ditadura deu início ao processo de aprofundamento da modernização conservadora no Brasil, não foi somente na manutenção das relações de produção de base capitalista (naquilo que se denomina comumente infraestrutura), mas também na conversão dos produtos culturais em formas de mercadoria, que o processo se consolidou. Toda geração contemporânea do anticlímax do projeto moderno no Brasil foi marcada por escolhas (econômicas, políticas, educacionais, culturais etc.) nas quais pouco ou quase nada contribuiu efetivamente; com o avançar do tempo, aquilo que era posto em questão e debate, infortunadamente se naturalizou. A nova geração, que sucedera a anterior, foi chamada de “Geração AI-5” por ter vivido o ápice do período de maior violência do Regime Militar no Brasil. No campo das artes visuais, foi justamente essa geração que presenciou então o nascimento do mercado no circuito das artes visuais e grande parte dela nele apostou ou por ele foi absorvida.

Forçada e Instituída, naqueles anos, a lógica venal como regra e baliza, restaria saber por quanto tempo a oposição ética, moral ou política resistiria. Muitos artistas, críticos e intelectuais cambiaram entre a posição de pacientes e de agentes das relações venais estabelecidas, e tornaram-se, ao fim e ao cabo, desde 1970 até os anos de 1990,

testemunhas da consolidação da dinâmica mercadológica que passou a ser entendida como função vital e inevitável no circuito ou até mesmo como elemento civilizatório na época contemporânea. Isso era previsível. Deixadas de lado as esperanças de mudança e toda ilusão nas boas intenções moralizantes dos bons negócios, a arte que entrou com o passar dos decênios na dança do mercado (repetindo aqui o bordão de Mário Pedrosa), tornou-se 'presunto'.

É curioso observar como a arte, e por que não dizer a cultura, foi gradualmente capitalizada no período de maior violência do Regime Militar no Brasil. Foi justamente aí que o ensaio *Cultura e política* (1970) de Roberto Schwarz trouxe à tona a leitura frankfurtiana, de crítica da cultura, para explicar a incorporação da produção cultural de protesto contra o Regime Militar e de resistência pela lógica mercadológica no Brasil. Ainda nas palavras de Roberto Schwarz, a suposta crítica cultural se reverteu em consentimento, a crítica pelo instrumento da cultura passou a ser reação conservadora:

Fora de seu contexto adequado, realizando-se em esfera restrita e na forma de mercadoria, o racionalismo arquitetônico transforma-se em ostentação de bom gosto – incompatível com sua direção profunda – ou em símbolo moralista e desconfortável da revolução que não houve. Esse esquema aliás, com mil variações embora, pode se generalizar para o período. O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os exploradores, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não destinavam, mudando o sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. (Schwarz, 2009: 37).

Apesar desse interesse pela cultura de esquerda, pouco ou quase nada dessa produção cultural conseguiu romper os círculos das camadas médias intelectualizadas a fim de produzir mobilização popular para combater a Ditadura e restabelecer a democracia ou inaugurar novo regime social no Brasil. Se, em um primeiro momento, acreditou-se que a cultura poderia formar consciência para amplas mobilizações populares, “extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil”, em um segundo momento, com a perda de sua orientação para as grandes majorias, seu poder contestatório evanesceu para um consumo intelectual (de classe) muito restrito e não agremiou força para a transformação efetiva da realidade estabelecida. Daí o fato de não haver ambiente para o prestígio da crítica cultural e para a formulação de uma práxis transformadora:

Em seu conjunto, o movimento cultural desses anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições já

não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país. (...) se é próprio do movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. De que serve a hegemonia ideológica, se não se traduz em força física imediata? Ainda mais agora, quando é violentíssima a repressão tombando sobre os militantes. Se acrescentarmos a enorme difusão da ideologia guerreira e voluntarista, começada com a guerrilha boliviana, compreende-se que seja baixo o prestígio da escrivania. Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. (Schwarz, 2009: 53).

A falta de importância ou caráter inofensivo imputado pelos militares para algumas manifestações culturais (e, é claro, para seus atores) contra o regime ditatorial marcou a diferença evidente de tratamento repressivo, quando se distinguia o militante que agia subversivamente do intelectual de esquerda que produzia cultura contestatória do poder, mas muita vez o liame entre o artista e o militante não se fez tão evidente na ótica sempre míope da repressão. Estabelecido o AI-5, tudo mudou e para pior. De fato, no caso de muitos intelectuais e críticos de arte brasileiros, o grande problema a ser enfrentado era dar resposta à crise aguda de consciência, sobretudo política e social, que se vivia nos anos da Ditadura e da inserção do Brasil em novo período de reestruturação do capitalismo mundial, denominado de neocapitalismo.

Se a arte moderna perdeu sua centralidade – como formadora de consciência por meio da educação da sensibilidade – para os novos meios de massa (*mass media*) e também o projeto construtivo se viu desvirtuado pelas políticas urbanas de governos tecnocráticos e autoritários, por sua vez, a produção de arte dita conceitual brasileira, de verve sobretudo política, se orientou por três princípios norteadores: a contestação das instituições em geral, do poder político estabelecido e a crítica antimercadológica da arte. As ênfases nesse ou naquele norteamto dependiam das escolhas quase sempre pessoais de cada um dos artistas. O certo é que em 1975, quando Frederico Moraes lançou seu livro *Artes Plásticas: a crise da hora atual*⁵, a contestação sobre a liberdade da arte como necessária para um projeto de Nação foi posta em primeira plana em detrimento da crítica do mercado de arte, visto como processo derradeiro e inevitável de constituição do circuito artístico brasileiro, derivado das condições de estabelecimento da arte autônoma no Ocidente a partir da ascensão política e cultural dos Estados Unidos no Pós-Guerra.

Não se está querendo dizer com isso que Frederico Moraes era um apologista do mercado de arte, mas que no circuito brasileiro, o mercado recém-inaugurado passou a ter estatuto diferenciado e influente. Isso ocorreu não só no Brasil, mas no mundo todo a ponto de tornar inviáveis as condições históricas que mais de uma vez

5

Livro publicado no início do período da abertura política do General Ernesto Geisel.

avivaram a consciência de classe, aproximando o artista da classe trabalhadora e que trouxeram dúvidas assaz pertinentes sobre a posição realmente contestatória da arte. A chave de reivindicação dos que defendiam a vanguarda (ou neovanguardas) nas artes visuais estava posta, sobretudo na questão da liberdade, que funcionava como lugar reivindicatório mais ou menos estabelecido da crítica, por isso muito melhor situado dentro da perspectiva das democracias capitalistas do que de países de regime autoritário. Nestes se contestava o controle excessivo ou a tutela das artes pelos órgãos estatais e censores, deslocando a atenção do fundamento econômico iníquo (falta de democracia econômica) – que subjazia as democracias capitalistas – para a questão exclusivamente da ausência de liberdade. No caso brasileiro, não tínhamos nem uma coisa nem outra. Era o pior dos mundos possíveis, sem democracia política e muito menos econômica, condenava-se a falta de liberdade nas artes, sem se condenar o funcionamento nefasto da economia capitalista de mercado. Dito isso, é preciso contemporizar a acusação sobre a ênfase exclusiva, dada pelos artigos e ensaios da crítica de arte na época, sobre a questão da liberdade em sentido geral e também nas artes pois se fala do período em que vigorou o AI-5 no Brasil.

A defesa da liberdade na arte brasileira, nos anos de 1968 e seguintes, era fundamental para se posicionar contra as interdições e censuras promovidas pelo Regime Militar. Não à toa, o tema recorrente das propostas artísticas, curatoriais e dos ensaios críticos de Frederico Morais foi a questão da liberdade na arte. É possível encontrar a reflexão sobre a liberdade em sentido geral e também nas artes em dois momentos fundamentais da produção teórica de Morais durante a década de setenta: um, referente à manifestação artística conhecida como *Do corpo à terra*, realizada entre os dias 17 e 21 de abril de 1970⁶, e outro, referente ao seu livro de ensaios, intitulado *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, de 1975.

Na verdade, o livro recuperou posteriormente o texto-base de explicação curatorial do evento *Do corpo à terra*, aprofundando a ideia de que a vanguarda nas artes deveria ser entendida como parte de um projeto mais amplo, pois não só artístico, mas de construção da Nação brasileira. Em coluna no Diário de Notícias, do dia 16 de abril de 1970, Frederico Morais escrevia o artigo intitulado “Arte e liberdade” e comentava as propostas artísticas *Do corpo à terra*:

Conforme antecipei aos leitores dessa coluna, será inaugurada na próxima sexta-feira, em Belo Horizonte, uma importante exposição de arte de vanguarda, promovida pelo governo do Estado. (...) A mostra, sugerida por este colunista, constará de duas partes, uma interna, na sala de exposições do Palácio das Artes, reunindo esculturas, objetos

⁶ Em um longo depoimento posterior, Frederico Morais dizia: “Na história da arte brasileira, é referido apenas com o nome *Do Corpo à Terra*. Mas, na realidade, foram dois eventos simultâneos e integrados, a mostra *Objeto e Participação*, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano, promovidos pela Hidrominas – empresa de turismo do Estado de Minas Gerais”. (Seffrin, 2004, 115).

e obras ambientais de artistas brasileiros de renome, e outra externa, no Parque Municipal, esta prevista para durar dois dias, a partir do sábado. (...) Não haverá catálogo à exposição, mas apenas, de início, uma apresentação, a cargo deste colunista, que será fotografada e ampliada para colocação à entrada da sala de exposições. Contudo haverá um catálogo final (...) (cujo texto é): ‘a afirmação pode parecer temerária. Mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutra sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade – a arte é, na verdade, um exercício experimental de liberdade. Claro, também, que o exercício criador será tanto mais efetivo, quanto maior for a liberdade em todos os níveis. (...) A repressão ao instinto lúdico é uma ameaça à própria vitalidade social. Cabe ao governo, portanto, criar condições efetivas para que o desejo estético do corpo social se realize plenamente. (Morais, 1970: 03)

Nesse mesmo artigo, Frederico Moraes elencava os participantes das manifestações artísticas, o que não significou que todos estiveram presentes em Belo Horizonte, muito pelo contrário, mas que pensaram, enviaram ou apoiaram o evento:

Os trabalhos que serão realizados ao ar livre enquadram-se na linha das manifestações mais recentes no campo da arte de vanguarda: conceitual, ecológica, apropriações etc. (...) Ao todo serão 24 os participantes: Alfredo José, Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Cláudio Paiva, Décio Novielo, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Angelo, Franz Weissmann, Frederico Moraes, Guilherme Magalhães Vaz, Hélio Oiticica (com contribuição de Lee Jaffe), Ione Saldanha, Jorge Helt, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luis Alphonsus Guimarães, Odila Ferraz, Roberto Moriconi, Teresa Simões, Teresinha Soares, Umberto Costa Barros. (Morais, 1970: 03).

O texto de apresentação *Do corpo à terra* enfatizava o tom contestatório contra o poder instituído; alertando para o equívoco de se considerar possível modernizar o País e, por conseguinte, realizar um projeto efetivo de Nação sem a liberdade para o exercício da arte. Ora, nos anos do AI-5, o discurso de Moraes parecia apostar na tentativa de reestabelecer o diálogo público e aberto, reestabelecer o diálogo construtivo e democrático; enfim o texto parece apostar na recuperação do espaço democrático (que falira com o Golpe) de interlocução entre a crítica e a sociedade, de interlocução entre sociedade civil (da qual a crítica era antes parte legitimada) e instituições. Sendo assim, o discurso se aparenta com uma homilia diária que tenta estabelecer o diálogo aberto, pelo suposto bem comum e em favor da ilusão dos interesses comuns, entre vítimas e algozes. O que era obviamente impossível, daí seu funcionamento puramente retórico.

A continuidade do manifesto de apresentação *Do corpo à terra* não foi e nem poderia ser publicada em sua coluna semanal no Diário de Notícias, pois a associação dessa manifestação aos movimentos de guerrilha ainda que se desse de modo metafórico, era entretanto quase sempre lembrada. Afinal quase toda a arte brasileira daquela época lidava com temas da política. Daí o cuidado com o que se dizia, como se pode verificar em matéria não assinada, publicada no Jornal do Brasil, sobre a relação entre vanguarda artística e guerrilha: “cada vez mais a arte é nômade, com sentido de uma guerrilha (o termo aqui é usado artisticamente) ...” (S.A., 1970: 17). Nesse caso, a preocupação de se frisar, entre parênteses, que se falava apenas em termos artísticos, não era algo desprezível ou desimportante em termos políticos. Isso tudo se explicava pelo colaboracionismo de setores da imprensa com o Regime Militar; já que o Diário de Notícias, convertido em instrumento ideológico da política oficial, estampava nesta mesma época, em 24 de abril de 1970, a seguinte manchete em sua primeira página: “Guerrilha é a ordem: Fidel tenta por fogo na América”, fazendo referência ao estilo ‘violento’ de Fidel Castro e apoio de Cuba às atividades subversivas em toda a América Latina, inclusive no Brasil.

A partir *Do corpo à terra*, Frederico Moraes passou a ser caracterizado como crítico de arte polêmico pela imprensa marrom da época. Apesar de tudo houve aquiescência até certo limite com as manifestações artísticas, quando seus atores não se envolviam de maneira direta com a atividade política. Embora não publicasse o resto do texto do evento de Belo Horizonte no Diário de Notícias, Frederico Moraes deu entrevista a Francisco Bittencourt, publicada no Jornal do Brasil, em 09 de maio de 1970, em que conjuntamente é publicada uma parte do manifesto *Do corpo à terra*, cujo estilo operava com agressividade e com choque. Para Francisco Bittencourt, a nova geração de artistas poderia ser nomeada como a “Geração Tranca-Ruas”; a referência à obra de Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles é evidente. Se no Diário de Notícias o texto é fragmentário e comedido, na entrevista de Moraes a Bittencourt para esclarecimento da manifestação *Do corpo à terra*, o tom ganha radicalidade de manifesto vanguardista – com inspiração na antropofagia oswaldiana – e enfatiza tanto a postura de crítica dos ideais de cultura estabelecidos como aponta para a condição diferenciada e periférica do Brasil e sua nova consciência da cultura:

Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Nosso material não é acrílico, bem comportado, (...) nosso problema é ético – contra o onanismo estético. (...) Vanguarda não é atualização de materiais (...) é um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens, os materiais, (...) é transformação permanente (...). A Pop, arte afluyente, retomou a estética do lixo, tornando-a consumível. Os países periféricos como o Brasil, alimenta-se das sobras (lixo, detritos, sucatas,

embalagens) das nações que os dominam econômica e culturalmente. Sobretudo o lixo cultural que aliena. (Bittencourt, 1970:02).

No manifesto *Do Corpo à terra*, Morais define a atividade de vanguarda como “atualização permanente”, isto é, fazia sentido falar ainda em arte de vanguarda no Brasil devido ao caráter transgressivo de suas propostas e ao entendimento de que a arte que se produzia naquele momento estava à frente das questões estéticas de seu tempo (tal como as vanguardas europeias tinham também cumprido esse papel anteriormente). Esse impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX. As manifestações artísticas *Do corpo à terra* envolviam uma nova concepção de arte, ligada à efemeridade, às vivências e à abertura do processo de significação em que o público e a arte estavam em um campo aberto para experiências possíveis, mas não obrigatórias.

Essa abertura levava se não à abdicação do curador em vivenciar e presenciar todo o evento pelo menos de submetê-lo a outro crivo, o crivo do conceitual e do anteriormente projetado. Afinal tanto público como curador foram testemunhas de parte apenas dos eventos; essa impressão de fragmentariedade da experiência do evento andou *pari passu* com a abertura de possibilidades de experimentar ou não o tensionamento entre arte e público. Diz Morais:

Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 - pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2- se no Palácio houve um vernissage com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3- os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4- a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro. (Seffrin, 2004:117);

De volta ao tema, alguns anos depois *Do corpo à terra* em 1970 e dos encontros denominados *Domingos da Criação* em 1971, Frederico Morais fez um balanço da arte brasileira desde os anos de 1950 até o golpe militar e posteriormente à edição do

AI-5. No ensaio *A crise da vanguarda no Brasil*, de 1975, Moraes dizia que, a atitude de crítica da cultura vigente com suas instituições e, principalmente, contra a arte estabelecida marcou o compromisso propositivo da vanguarda brasileira da segunda metade da década de 1960 em diante. De um lado, a vanguarda era negatividade propositiva (contra-arte) e, de outro, negação de possibilidades, crise de paradigma. Dessa dualidade tinha-se a crise da vanguarda entendida como crise da modernização e negação dos paradigmas estabelecidos pelo moderno para transcendê-los, todos, em um novo status para a arte e para a vida:

A contra-arte soma a contestação política à contestação da própria arte (sobretudo suas categorias tradicionais). Os novos artistas desta tendência têm em Oiticica e em Lygia Clark, ambos vivendo no exterior, seus modelos, mas sua arte é cada vez mais conceitual. O que fazem são rituais, celebrações, exercícios perceptivos, tensionamento dos sentidos, expedições, apropriações, trabalhos ecológicos. Surgidos repentinamente, vindos de outros setores, fazem uma arte selvagem, que tende ao nomadismo (fora dos museus e galerias, de preferência) e ao anonimato. Atuam imprevisivelmente, como guerrilheiros, sem anunciar, e onde menos se espera (Moraes, 1975: 113-4).

Essa era a nova face da denominada contra-arte ou antiarte no Brasil. Uma antiarte que negava não somente a velha moral e os costumes burgueses de sua época (não se tratava apenas de uma revolução de comportamentos), mas que envolvia a ligação desses artistas com a agudização da crise política e social vivida no País. Nesse momento, os artistas seguem o exemplo dos guerrilheiros e imergem na vida, fazem das táticas e do imprevisto, grandes trunfos para se posicionarem contra o estado de coisas existente. As trouxas ensanguentadas de Artur Barrio, as urnas-quentes de Antonio Manuel, as galinhas queimadas vivas de Cildo Meireles e, logo depois, a confecção de coquetéis *molotov* com garrafas de Coca-Cola, ainda que dotados de ambiguidades, não deixam margem a qualquer dúvida sobre a aproximação dos artistas com os movimentos de ampla gama da resistência política no Brasil nos idos de 1970. Hoje, a derrisão é outra: as bombas, as moedinhas e os bric-a-bracs tornaram-se valores simbólicos de troca no mercado competitivo de futuros das artes visuais brasileiras na cena globalizada.

Todos os acontecimentos artísticos curados por Frederico Moraes no período (1968-1975) levaram em conta a efemeridade das propostas não menos pela aproximação entre arte e vida que pela adesão às práticas, muita vez individuais, potencialmente transformadoras da ordem estabelecida. Moraes defendia a crítica de arte como atividade criativa (por extensão podemos entender a posição do curador) em que o crítico ou o curador ocupavam-se de agregar mais significado ao experimento artístico. Adensar

seu significado. É nesse sentido que Moraes concebeu, por exemplo, os *Domingos da Criação*. Se Moraes pareceu ceder ao otimismo das transformações comportamentais produzidas pela arte no contexto da participação estética e social em tempos de Ditadura, a produção artística ou as intervenções dos artistas situavam-se para além do campo exclusivamente ético ou moralizante. Daí a força das proposições políticas assumidas pela arte conceitual no Brasil e por que não dizer em território latino-americano donde ditaduras militares agiam sobre a determinação e influência dos Estados Unidos? A micropolítica não conseguiu mudar efetivamente a macropolítica.

O grande inimigo dos artistas era, como ressaltou Carlos Zílio, em seu célebre ensaio *Da antropofagia à tropicália*, 1982, a Ditadura e as ingerências do imperialismo norte-americano, de onde mais uma vez ressurgiu o tema do nacional, de forma negativa, para reorientar o debate sobre artes visuais, cultura e política no Brasil. O que se queria agora era justamente trazer o tema do debate sobre o nacional e a brasilidade no sentido de afastar as ameaças de fetichização dos ícones nacionais que se transformariam em símbolos-instrumentos da ideologia nacionalista construída pela Ditadura: a seleção de futebol campeã, o ícone brasileiro Pelé, a primeira transmissão da Copa do Mundo pela TV em cores. Frederico Moraes termina seu ensaio com visão conformista e até certo ponto basbaque (os múltiplos não implodiram o mercado e jamais poderiam fazê-lo naquelas circunstâncias) com relação ao estabelecimento do mercado de arte brasileiro ainda que identificando a desestruturação geral de nosso sistema das artes.

Em *A crise da vanguarda brasileira*, ensaio de 1975, Moraes salientava que a vanguarda artística deveria ser entendida “como ação e engajamento. O artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético.” (Moraes, 1975: 69). Depois de pontuar que o projeto da vanguarda artística brasileira implicava um projeto de Nação – tal como havia feito no artigo “arte e liberdade” de 1970 – Moraes apontava a crise da arte por causa das circunstâncias políticas do País e, por conseguinte, pela entrada do mercado como baliza de reordenamento da produção artística brasileira nos anos de 1970 em diante. Há pelo menos dois sentidos atribuídos por Moraes ao termo crise, a saber: por um lado, o termo refere-se ao processo de inviabilização do projeto moderno brasileiro com a crise do desenvolvimentismo que levou juntamente consigo os anseios depositados na potencialidade transformadora da arte moderna autônoma de cepa construtiva; por outro, a crise da vanguarda brasileira faz referência à falta cada vez mais generalizada de liberdade para a produção artística e à desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil (exílio da crítica, perseguição dos artistas, descrédito nas instituições e nos museus, etc.) em detrimento do incentivo das atividades ligadas ao principiante mercado de arte local.

Esses dois sentidos completam-se na verificação tanto da exaustão dos processos políticos e artísticos envolvidos na abertura de perspectivas e de potencialidades transformadoras da realidade como no processo de autocrítica, vivenciada por intelectuais e por artistas ligados ao mundo das artes, sobre a importância especial da arte na transformação da realidade. Para Frederico Morais, a crise da vanguarda brasileira dava-se com o processo de interdição do funcionamento e da normalização do sistema local das artes (crítica, artistas, instituições) resultado dos anos de repressão sistemática assistidos no Brasil em que artistas, intelectuais e militantes foram atacados, reprimidos, mortos ou foram para o exílio forçado. O que ocorreu a partir daí foi uma mutação profunda do significado atribuído ao sistema das artes e ao seu funcionamento; se antes do Golpe Militar, a constituição de um público interessado e a consolidação da crítica de arte tinham fabricado as bases para ampliação de um ambiente estético particular no Brasil que contava também com o apoio e estabelecimento de suas instituições modernas, a partir da crise do projeto moderno no Brasil, (cujo precedente poderia ser enunciado pelo apoio fundamental dos Estados Unidos para o estabelecimento dos museus de arte moderna aqui e cuja situação mais recente indicava o uso instrumental ou a incorporação das mais ousadas invenções da arquitetura funcionalista pelo regime militar), tanto artistas como arquitetos e intelectuais engendraram ou promoveram uma produção artística baseada na nova assimilação do moderno. Esse último assumia no Brasil sua versão funesta conhecida como modernização conservadora⁷.

Do fim das vanguardas construtivas às manifestações de arte conceitual, a crítica brasileira foi exilada de seu papel primordial na interpretação da arte e de sua significação social; os que sobreviveram e persistiram no ambiente cada vez mais mortalmente grosseiro e opressivo, sob o comando militar, tiveram de se adequar à diplomacia das meias-palavras e ao empenho involuntário e canhestro, com vantagens particulares ou não, de subordinação à nova ordem estabelecida. De toda sorte, a verve combativa da crítica politizada dos anos de 1960 é substituída progressivamente por outra, às vezes, mais impotente e servil ou, às vezes, pactuada com a ordem estabelecida no que concerne aos apaziguamentos políticos ou institucionais e que termina por fazer concessões tanto por sobrevivência como para manutenção da produção e das instituições artísticas no Brasil.

Conforme diria Mário Pedrosa em 1975, o sistema das artes fechou-se na lógica do mercado: “a mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de

7 Termo utilizado por Celso Furtado. Para uma análise mais profunda sobre a teoria do subdesenvolvimento e a modernização conservadora, reporto o artigo de quando subdivide a obra de Furtado: “A implicação de longo prazo na adoção de modelos políticos autoritários e sua repercussão na possibilidade de construção do desenvolvimento nacional, em especial quanto aos problemas políticos e econômicos que impedem, pelo seu anacronismo, o término da energia do desenvolvimento planejado

câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (Pedrosa, 1975: 257). Vários intelectuais próximos e companheiros de Pedrosa, que fizeram parte do ambiente e das manifestações do projeto construtivo brasileiro tiveram o mesmo destino que ele e pressionados pela perseguição militar acabaram por se exilar no exterior, tal como foi o caso de Ferreira Gullar e de Hélio Oiticica. Tanto Gullar como Oiticica partiram das experiências construtivas para a reflexão intelectual e poética sobre a especificidade brasileira, sobre o nacional e o popular no Brasil e sua relação com o campo internacional.

Essa aproximação entre arte e vida fez com que a dimensão social da arte ficasse mais evidente. Ainda que Frederico Moraes acentue a revolução dos comportamentos, o que se evidenciava com mais contraste era justamente a dimensão da arte na vida subdesenvolvida. Bem dito, não se tratava de inserção da arte na vida, mas de arte na vida subdesenvolvida. Sobre as manifestações de arte na rua nos finais de semana, ele comenta:

Coincidindo com as passeatas, houve um aumento de manifestações de arte-na-rua. Antes de 68 tivemos, os ‘parangolés’ coletivos de Oiticica, no MAM do Rio e no Aterro da Glória. Em São Paulo, em 67, a exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta, impedida de continuar em praça pública, porque a fiscalização alegou falta de alvará de licença (...). A mais importante promoção nesta faixa, em 68, foi ‘um mês de arte pública’, que o Diário de Notícias promoveu, em julho, no Parque do Flamengo. Durante todo o mês revezaram-se exposições de artistas de vanguarda ao ar livre (Dileny Campos, Mirian Monteiro, Ione Saldanha, Julio Plaza, Pedro Escosteguy e o grupo ‘Poema-Processo’ (...)). Paralelamente, ainda nos fins de semana, eram promovidas manifestações, como as de Roberto Morriconi, que estourou balões e vidros contendo água colorida, com tiros de espingarda, enquanto Oiticica comandou a manifestação final, denominada ‘apocalipopótese’. Esta consistiu em acontecimentos simultâneos, sem qualquer lógica explícita, senão a criação em nível de participação geral do público: ‘sementes’ de Ligia Pape, ‘Apoliroupas’, de Samir Mattar, ‘As Três graças do apocalipse’, de Roberto Lanari, ‘Urnas Quentes’, de Antonio Manoel, show de cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte e ‘capas’ de Oiticica, vestidas por passistas da Mangueira, Portela e Salgueiro. A publicidade sobre ‘Arte no Aterro’, eminentemente popular, foi feita na base de volantes distribuídos aos milhares, nas ruas. (Moraes, 1975: 94-5).

Mas afinal, o que se podia conceituar como vanguarda no Brasil dos anos pós-Ditadura e de recrudescimento do terror militar? Não havia, por assim dizer, um anacronismo no uso do termo, quando se constata que já se tinha avançado para uma nova rotina da arte, que foi denominada por Mário Pedrosa de arte pós-moderna? O

ao afastarem-se do ciclo de mudanças proporcionado pelo modelo democrático” (Bastos, 2008: 362).

termo vanguarda passou a ser usado nos fins de 1960 e início de 1970 como referência direta ao experimentalismo da arte brasileira em oposição à tradição nacional-popular representada pela arte política ou engajada, que dando ênfase ao conteúdo em detrimento da forma, na suposição mecânica da separação desses termos, fazia do didatismo artístico uma tentativa de aproximação com as massas em busca da valorização do elemento nacional inscrito nas diversas manifestações da cultura popular brasileira. Esses elementos de afirmação dos valores da cultura popular brasileira seriam posteriormente aclimatados e incorporados pela propaganda e pelo discurso ideológico da Ditadura Militar. Já a aposta Frederico de Moraes em uma arte que superasse os limites do espaço tradicional do sistema das artes realizara-se aos poucos a partir de uma série de experiências que já estavam presentes nas experimentações neoconcretas e nas propostas de Hélio Oiticica, nas manifestações artísticas do Grupo Rex ou do próprio Nelson Leirner.

Digressões à parte, a negatividade propositiva da arte pós-moderna geraria uma arte que conseguiu vingar em momento muito adverso no Brasil, em por assim dizer solo árido de tempos difíceis. Hoje se sabe que grande parte das principais manifestações de radicalidade inovadora da arte brasileira surgiu nesse período de ebulição política, social e artística. Hoje se sabe também que a vanguarda brasileira apontava para os horizontes da transformação social plena do País, já o que veio a seguir foi uma resposta denunciadora da situação política e de poder no país; e claramente com o passar do tempo, o sistema de arte brasileiro rumou para o adesismo à lógica de mercado.

Além de Mário Pedrosa, outra influência visível na obra de Moraes foi a produção intelectual de Ferreira Gullar nos anos de 1960, em particular, os livros *Cultura posta em questão*, de 1965, e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969. Esses livros seminais de Ferreira Gullar eram continuidade, de certa forma, do debate iniciado nos Centros Populares de Cultura (CPCs) a partir de 1965, que tratou do lugar da cultura no mundo contemporâneo, contando com uma avaliação tanto da significação da arte popular como da cultura popular e, por fim, fazendo um balanço das soluções apresentadas pelo CPC em meados de 1960. A tônica desses ensaios era a de colocar em perspectiva a diferença entre arte nos países centrais e nos periféricos. Até então, para a opinião generalizada da crítica, com exceção daqueles ligados aos Partidos Comunistas, a arte moderna era entendida dentro de perspectiva de difusão internacional e Gullar foi um dos primeiros a avaliar a especificidade brasileira nas artes a partir das condições e de seu processo de modernização tardia.

Para Ferreira Gullar, a diferença nas forças e nas condições produtivas, aliada à formação histórica do processo de modernização (que podia ser considerado tardio ou não), gerava uma relação de dependência não só econômica, mas cultural entre

países centrais e periféricos. A isso se deu o nome de imperialismo na esfera política, respaldado tanto pela esfera econômica como pela esfera simbólica e Gullar alertava para o fato de a arte produzida aqui não ter nada ou ter muito pouco a ver com a realidade nacional. Por isso o autor fez a defesa de um retorno *à realidade* (p. ex. aos temas do figurativo). Entenda-se isso como uma necessidade de aproximação da arte com as camadas populares e com tentativa de caracterização da realidade própria da dependência externa e do desenvolvimento tardio que nos distinguia dos países centrais no capitalismo:

Qualquer um de nós pode ver e gostar de uma escultura de Max Bill. E eu sei de um artista que me veio contar, entusiasmado, a história de um operário que se interessou por uma das obras desse escultor suíço, exposta no Rio. Mas daí a tentar fazer, no Brasil, escultura daquele tipo é perder a noção da realidade: aquela arte é produto de alto desenvolvimento técnico e industrial. Prova disso é que o mais evidente defeito das esculturas concretas realizadas no Brasil era sua péssima execução. E isso era um grave, gravíssimo defeito, pois o rigoroso acabamento das obras de Bill é propriedade inerente à precisão das formas escultóricas, matematicamente concebidas. A impossibilidade de realização material, no Brasil, de tais esculturas não é apenas um dado eventual, mas um dado objetivo que revela o desligamento entre o artista concreto e a realidade do país. (Gullar, 2006, 38).

A reflexão de Mário Pedrosa sobre o processo inescapável de modernização do Brasil, isto é, estamos “condenados ao moderno”, inspirou Ferreira Gullar a entender o projeto utópico da modernidade como uma projeção do futuro e não mais como uma confirmação das tradições estabelecidas no passado. Nessa inevitabilidade do futuro está a realização da modernização, sem que nela e por ela tornemo-nos dependentes e não autodeterminados. Tratava-se, pois, de um projeto de Nação capaz de superar o subdesenvolvimento:

Noutras palavras – e simplificando – não é o ‘conteúdo’ mas a ‘forma’. (...) Dentro desse mesmo processo de afastamento dos problemas concretos da sociedade se situa o súbito interesse (já agora esmaecido) de certos círculos intelectuais pela tese da ‘sociedade unidimensional’ de Herbert Marcuse (...). Mas essas ‘vanguardas’ trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o ‘espelho de nosso futuro’. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa

superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos 'condenados à civilização'. (...) Precisamos da indústria e do *know-how*, que eles têm, mas com essa indústria e esse *know-how*, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é para nós contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta anti-imperialista. (Gullar, 2006: 175-6).

Os temas da dependência e do imperialismo e sua influência nas artes voltaram à baila nos artigos de Frederico Morais, publicados na *Revista Plural*, na *Revista Vida das Artes*, entre outras e principalmente no jornal *O Globo*, a partir de 1976 até 1978, coincidindo com a edição da Primeira Bienal Latino-Americana, que foi inaugurada em novembro de 1978. Depois de uma análise dos principais eixos de reflexão sobre a arte latino-americana – que envolveu o estudo das obras de Raquel Tribol, Aldo Pellegrini, Jorge Romero Brest, Marta Traba, Mirko Lauer, Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Roberto Pontual, Nestor Garcia Canclini, entre outros –, Morais apontou que o grande problema da arte da América Latina era justamente se decidir sobre o grau de relação que ela mantinha com a arte produzida ultramar. A pergunta que dividiu o eixo de reflexão sobre a arte latino-americana em basicamente duas tendências era: resistir ou libertar? Isso implicava não somente na caracterização do grau maior ou menor de vínculo a arte latino-americana com os países centrais, mas também no questionamento sobre o lugar e o prestígio dela, que lhe era devido no circuito internacional.

Entre resistir ou libertar, Frederico Morais escolhe a arte da libertação, com referência à teoria de Nestor Garcia Canclini (1977), quando esse diz que “ ‘a arte de libertação não se caracteriza apenas por representar a realidade do povo (...), caracteriza-se por representá-la criticamente. (...) socializar a arte quer dizer também redistribuir o acesso ao prazer e ao jogo criador’ (e Morais completa:) tratando da ‘sociologia das transformações no processo artístico’, Canclini acrescenta um elemento novo à noção de obra aberta (Eco) quando diz que esta converte o consumidor em produtor” (Morais, 1979: 34-5). Aí está a verdadeira revolução produzida pelas artes na medida em que há um empoderamento de sua produção pelas grandes maiorias. Essa mudança nas relações existentes entre a produção, a distribuição e o consumo é fundamental. De reprodutores passivos, passaríamos a produtores; a ideia é plausível e tem sua validade fora dos marcos impostos ao vivido pelas sociedades capitalistas contemporâneas.

O novo como condição necessária e a arte da libertação são os instrumentos teóricos principais para a crítica de Frederico Morais ao que ele denominou como a

dominação produzida pelas ideologias das Bienais internacionais e pelo imperialismo artístico. Morais observou com muita acuidade e com consequência o processo de aprofundamento das desigualdades entre países periféricos e centrais do ponto de vista do funcionamento do circuito internacional das artes que seguia o mesmo movimento da divisão geral do trabalho que se dava em termos internacionais. Comentando os números da última mostra de arte internacionalizada, realizada na Documenta de Kassel, Frederico Morais expunha o problema:

Ora, o filé do mercado sempre foi a pintura e é ela, portanto, que volta a dominar, se é que já o deixou alguma vez. O mesmo panorama pode ser encontrado na seção de plástica, que inclui esculturas de grande porte ou ambientes escultóricos. De um total de 51 participantes, 24 são europeus, dos quais 18 alemães, 20 norte-americanos, dois japoneses e dois de países socialistas. (...) Enfim, os números indicam que o processo de colonização cultural é muito mais profundo, vai muito além da imposição de tendências ou correntes, de suportes e meios de expressão. Tal como no Barroco, os números indicam que outra vez está ocorrendo um esforço por impor a nós uma maneira de ver e perceber o mundo que não é nossa. (Morais, 1979: 44-5).

Nesse cenário, havia um centro produtor de arte contemporânea (Europa e Estados Unidos), veículos de distribuição e legitimação da arte produzida nos países centrais (Bienais do estilo Internacionalizado, ou simplesmente Bienais internacionais) e a periferia que por seu lugar no sistema de produção e distribuição ficava relegada à condição de reprodutora da arte produzida nas grandes usinas do mundo. Essa era a condicionante da produção do novo e da arte de libertação na América Latina, sem levá-la em conta corria-se o risco de pouco ou nada influir no estado de coisas já estabelecido.

Referências:

BASTOS, E. R.; BOTELHO, A.; VILLAS BOAS, G.; *O moderno em questão*. Rio de Janeiro: Editora TopBooks, 2008.

BITTENCOURT, F. "A geração tranca-ruas" In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 09 de maio de 1970, p. 02.

CANCLINI, N. G. *Arte popular y sociedad en America Latina*. México: Grijalbo, 1977.

GULLAR, F. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MARQUES NETO, J. C. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MORAIS, F. "Arte e liberdade" In *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, 16 de abril de 1970, Rio de Janeiro, p. 03.

_____. *Arte na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. "Rio e a vanguarda brasileira" In *Diário de Notícias*, seção dois, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1966, p. 03.

PEDROSA, M. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

S. A. "Curso de cultura visual contemporânea começa no MAM e vai durar um ano" In *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 17 de março de 1970, p. 17.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEFFRIN, S. (Org.) *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ZILIO, C. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

Marcelo Mari é Professor de teoria da arte no departamento de artes visuais da UnB. Doutor em Filosofia pela USP.